

Roman Brotbeck

Einleitung

Auf den ersten Blick ist das, was Sie in der Hand haben, nur ein weiterer Symposiumsbericht – einzureihen in die Kategorie der wissenschaftlichen Sammelpublikationen, wo er dann vor sich hindämmert, bis ihn in einem glücklichen Falle eine bibliographierende Hand zur Formulierung des sogenannten Forschungsstandes kompiliert und wieder ins Regal zurückstellt.

Dieser erste Blick trägt: Was Sie in der Hand haben, lebt schon heute außerhalb dieses Buches weiter! Es wird in der Praxis der Hochschule der Künste diskutiert, es ist bereits in die Lehre eingeflossen, es wird von Absolventinnen und Absolventen der HKB in ihre Praxis hinausgetragen, und es sind Kooperationen mit anderen Institutionen entstanden, weil gerade dieses erste »Symposium zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert« in verschiedenste Richtungen ausgestrahlt hat. Die vorliegende Publikation ist also eigentlich kein Abschlußbericht, sondern eher eine Dokumentation von Anfängen in einem Forschungsfeld, das sich innerhalb der HKB als äußerst fruchtbar erweist, fast täglich neue Fragen stellt und zu überraschenden Hypothesen führt.

Sie haben aber auch den Bericht eines Symposiums in der Hand, das geprägt war von einer völlig neuen Offenheit in der Begegnung zwischen universitärer Musikwissenschaft und praxisorientierter Musikforschung an der Hochschule der Künste. MusikerInnen, die auf internationalen Konzert- und Opernbühnen auftreten, und MusikwissenschaftlerInnen, die universitäre Institute leiten, kamen dabei zusammen: Personenkreise also, die sich gegenseitig weiland regelmäßig mit Vorurteilen bewarfen, arbeiteten für einmal ohne Berührungängste zusammen, diskutierten auch abgelegenste Fragen und traten in einen fruchtbaren und vor allem unkomplizierten Diskurs, der bis heute anhält und die Zusammenarbeit zwischen der HKB und der Universität Bern, insbesondere dem Institut für Musikwissenschaft, enorm befruchtet hat.

Interessant am gesamten Symposium war die Tatsache, daß sich trotz divergierender Themen so etwas wie ein roter Faden ergeben hat, so daß sich die vorliegende Publikation fast schon wie ein wissenschaftlicher Bildungsroman zur Interpretation des 19. Jahrhunderts liest. Dieser »Roman« weist eine Einleitung in den Hauptteil mit einer überraschenden Ausgangsposition auf, außerdem eine vergrößernde Schlußstretta, welche diese überraschende Ausgangsposition verkürzt wieder aufnimmt. Hans-Joachim Hinrichsen weist nach, daß ein auf das »Wichtige« – das heißt auf den motivisch-konstruktiven Verlauf der Musik – fokussierender Ansatz der Analyse, welcher die Anfänge der Musikwissenschaft und auch der Interpretation im emphatischen Bülowischen Sinne bildete, eine Wendung des späten 19. Jahrhunderts darstellt, die mit der realen

musikalischen Aufführungspraxis des frühen und mittleren 19. Jahrhunderts wohl eher wenig zu tun hatte. Im Voraus geplant war das nicht, aber mein eigenes, vom Forschungsmanagement und von der Positionierung des Forschungsfeldes innerhalb des Musikhochschulalltages geprägtes Referat korrespondierte beim Symposium mit Hinrichsens Ansatz und spitzte ihn – wohl ungebührlich – auf die These zu: Unser 19. Jahrhundert wurde im 20. Jahrhundert erfunden.

Auch wenn man nicht ganz so weit gehen will: Gerade jene musikpraktischen und musikwissenschaftlichen Referate, die ihren Gegenstand minutiös untersuchten oder seinen Spuren folgten, zeigten, wie anders das uns so nahe und täglich im Konzert reproduzierte Jahrhundert in Wirklichkeit gedacht und geklungen hat. Dirk Börner führte mit seinen Studierenden Carl Czernys protokollähnliche Beschreibungen von Beethovens Klavierwerken auf und kommentierte die Resultate. Diese sind schlicht verblüffend, und es ist erstaunlich, daß diese wichtige Quelle noch kaum den Bezirk der musikwissenschaftlichen Beschäftigung verlassen hat und in die Musikpraxis umgesetzt wurde. Wenn man den hier vorgelegten Versuch auf einer höheren Ebene betrachtet, so erweist sich das Spannende darin, daß dieses minutiöse Nachspielen nicht etwa zur Einschränkung auf eine »Idealinterpretation« führt, sondern erst eigentlich vorführt, welch große Freiheiten dem Interpreten gerade in den Bereichen Dynamik und Tempovariation geöffnet wurden, – viel größer als sie heute üblicherweise zugestanden werden. Dies macht die historisch informierte Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert innerhalb einer Hochschule letztlich auch so interessant. Es fehlt ihr das Dogmatische, beziehungsweise jeder dogmatische Ansatz wird sofort entkräftet, weil das Undogmatische offenbar gerade ein Prinzip vieler Positionen des 19. Jahrhunderts ist. Ivana Rentsch stellt in ihrem Beitrag zum Rezitativ im 19. Jahrhundert dar, wie die Freiheit in dieser quasi »freien« Form teilweise geradezu zum Exzeß getrieben wurde. Arne Stollberg zeigt in seinem Beitrag zu Wagner, wie paradox sich auch hier die eigenen Aussagen von Wagner als Gesangspädagoge erweisen und wie schwierig seine Ausführungen in eine bestimmte Praxis umzusetzen sind. Die in seinem Referat vorgeführten quasi legitimierten und sich auf Wagner beziehenden historischen Aufnahmen belegten diesen Widerspruch auf genaueste. Beide Referate weisen auf die Bedeutung der Sprache hin, die teilweise als eigentlicher Urkern der Musik verstanden wurde. Dies war auch der Ansatz des Tenors Hans Peter Blochwitz – sein Referat ist hier nicht dokumentiert –, der diese Sprachähnlichkeit gerade für das Lied emphatisch forderte und vorführte, wie er in der Gesangsdidaktik die Notation des Komponisten differenziert, um primäre Mustererkennungen bei den Studierenden auszuschalten und sie an eine der Mikrorhythmik der Sprache angelehnte Deklamation heranzuführen.

Der Schubert-Spezialist Walter Dürr führte in seinem Referat aus, wie schon im Manuskript aufführungspraktische Hinweise wie jene von Schubert zur Dynamik

schwierig zu interpretieren sind, und belegte seine Auffassung der Crescendo- und Decrescendo-Gabeln bei Schubert, die oft als Akzente mißverstanden werden, mit vielen schlüssigen Argumenten.

Der Spezialist für die Aufführungspraxis der Streicher im 19. Jahrhundert Clive Brown demonstrierte auf seiner Geige das dialektische Verhältnis zwischen Vibrato und Portamento in Charles de Bériots Violinschule. Sein Referat, welches darlegte, wie gebräuchlich das Portamento war und wie selten das Vibrato eingesetzt wurde, löste innerhalb der HKB viele Diskussionen aus, die bis heute noch nachwirken.

Das Arpeggio könnte man semiotisch als ein auf das Klavier übertragenes Portamento bezeichnen: Auch hier wird der Tonraum in einer Bewegung durchschritten statt als simultan angeschlagener Akkord repräsentiert. Und auch hier sind heutige Zeitgenossen gerade bei der Klavierliteratur sehr rasch mit der alle Diskussionen radikal beendenden Qualifikation des Geschmacklosen dabei. Anselm Gerhard ergänzte seine bereits publizierte Arbeit zum Arpeggio mit neuen Beispielen, die nachdrücklich belegen, wie sehr diese Vortragsart das Klavierspiel im 19. Jahrhundert prägte (und auch noch in den Welte-Mignon-Aufnahmen dominiert).

Das Arpeggieren war auch ein musikalisches Hauptmittel des Präludierens, eine im 19. Jahrhundert verbreitete Musikpraxis, die Claudio Bacciagaluppi innerhalb eines HKB-Forschungsprojektes ausführlich untersuchte. Das improvisierende Präludieren vor und zwischen den Werken war im 19. Jahrhundert allgemeine Praxis, und Bacciagaluppi zeigt Beispiele bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein. Sie belegen, daß eine Konzertveranstaltung im 19. Jahrhundert noch als »Gesamtkunstwerk« verstanden wurde, bei der man die Aneinanderreihung von Einzelwerken als Nachteil empfand, der mit dem zwischen den Werken vermittelnden Präludieren aufgehoben werden sollte.

Der Pianist Tomasz Herbut demonstrierte den klanglich innovativen Gebrauch des Pedals bei Chopin und wie Chopin ihn an den Pleyel- und Erard-Instrumenten realisierte. Wichtig ist ihm aber die Darlegung, wie diese Effekte der historischen Instrumente auch auf dem modernen Flügel realisierbar sind. Manuel Bärtsch belegt in seinem Referat die fundamentalen Unterschiede zwischen der ersten und der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und weist die vielen Mythologisierungen nach, die in der zweiten Hälfte stattgefunden haben und letztlich die Neukonstruktion des 19. Jahrhunderts in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorbereiteten.

Im Gespräch dokumentierte Claudio Bacciagaluppi das mit vielen Musikbeispielen durchsetzte Referat von Jesper Christensen, in dem grundsätzliche Haltungen und Unterschiede in den erhaltenen Aufnahmen aufgezeigt wurden.

Fast jedes Referat in diesem Symposium war ein anderer Anfang zum Forschungsgebiet der Interpretation im 19. Jahrhundert. Aus jedem dieser Anfänge könnte ein Forschungsprojekt entwickelt werden. Die HKB will mit verschiedenen Partnern auf

diesem Gebiet weiterforschen und kann heute schon einiges vorweisen. Nachdem in diesem Symposium Gesang und Klavier fokussiert wurden, sind Forschungen im Bereich der Streichinstrumente und der Blechblasinstrumente lanciert worden, und heute gibt es – verbunden mit zusätzlichen Stellen – Planungen zu noch größeren Projekten.

Ich danke jenen, welche dieses Symposium und diese Publikation ermöglichten: Zuerst dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern und seinem Direktor, Anselm Gerhard, dann dem Tonregisseur Benoît Piccand, der mit Beat Müller die beiliegenden CDs realisierte und masterte. Peter Kraut und Martin Skamletz danke ich für das genaue Korrekturlesen der Texte. Ein ganz besonderer Dank gilt Claudio Bacciagallo, der dieses Symposium plante, organisierte und nun auch diese Publikation betreute. Seinem unermüdlichen Einsatz ist es zu verdanken, daß die Forschung gerade des 19. Jahrhunderts auch in den Hochschulalltag von Lehre und Weiterbildung gut eingebaut ist und dieses Buch eben nicht nur ein normales Buch im Büchergestell ist.

Inhalt

Verzeichnis der Tonbeispiele	6
Roman Brotbeck Einleitung	9
Hans-Joachim Hinrichsen Was heißt »Interpretation« im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs	13
Dirk Börner Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?	26
Ivana Rentsch Der »natürliche Ausfluß« des »Unmusikalischen«. Zum Rezitativ in der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts	37
Arne Stollberg »... daß ich ihn unter dem Singen wirklich und deutlich sprechen ließ«. Richard Wagner als Gesangspädagoge	49
Walther Dürr Schuberts Dynamik. Beobachtungen am Manuskript	65
Clive Brown Singing and String Playing in Comparison: Instructions for the Technical and Artistic Employment of Portamento and Vibrato in Charles de Bériot's <i>Méthode de violon</i>	83
Manuel Bärtsch Chopins Schlafrock. Von der Selbstauflösung der Romantik nach 1850	109
Tomasz Herbut Chopins Pedal. Bemerkungen eines heutigen Interpreten	132
Jesper Bøje Christensen Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente	141
Anselm Gerhard »You do it!« Weitere Belege für das willkürliche Arpeggieren in der klassisch-romantischen Klaviermusik	159
Claudio Bacciagaluppi Die Kunst des Präludierens	169
Roman Brotbeck Das Forschungsfeld »Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts« an der Hochschule der Künste Bern	189
Die Autoren der Beiträge	202
Namen-, Werk- und Ortsregister	204

ZWISCHEN SCHÖPFERISCHER INDIVIDUALITÄT
UND KÜNSTLERISCHER SELBSTVERLEUGNUNG

Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert •

Herausgegeben von Claudio Bacciagaluppi,
Roman Brotbeck und Anselm Gerhard

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Roman Brotbeck

Band 2



Dieses Buch ist im Juni 2009 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Gestaltet und gesetzt wurde das Buch im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es von der Firma Bookstation in Sipplingen am Bodensee auf Munken *Premium Cream*, ein holzfreies, säurefreies und alterungsbeständiges Werkdruckpapier, das von der Papierfabrik Munken in Munkedals/Schweden gefertigt wird. *Curious Particles*, ein Recyclingpapier mit Schmuckfasern, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, wird von der Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy les Moulineaux/Frankreich hergestellt. Das Vorsatzpapier *Caribic Cherry* stammt von Igepa in Hamburg. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe wurde von der Band- und Gurtweberei Güth & Wolf in Gütersloh gewoben. Gebunden wurde das Buch von der Allgäuer Buchbinderei Kösel in Altusried-Krugzell. Gedruckt wurde es mit Unterstützung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der Universität Bern. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2009. Printed in Germany. ISBN 978-3-931264-82-6